



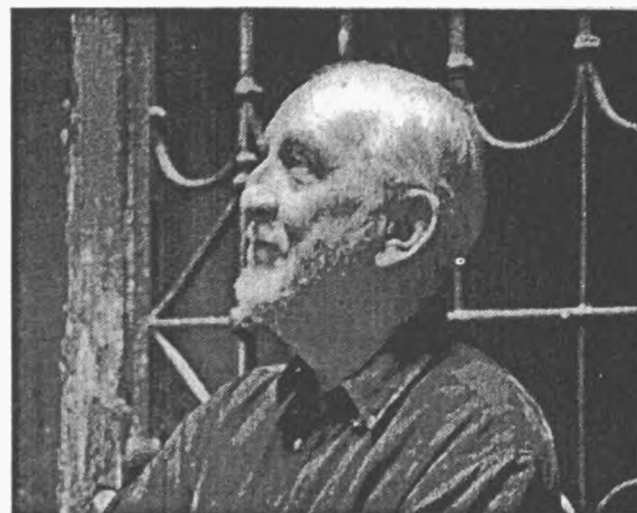
JAROSŁAW LIPKE
dyrygent

Urodzony w Łodzi. Studiował w Akademii Muzycznej w Warszawie w klasie prof. H. Czyża i w Hoch-schule für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu pod kierunkiem prof. K. Österreichera i prof. O. Suitnera. Umiejętności doskonalił również pod kierunkiem K. Masura, K. Sanderlinga i H. Rögnera.

Pracował kolejno jako dyrygent i kier. art. Orkiestry Kameralnej we Włocławku, II dyrygent w Filharmonii Sudeckiej w Wałbrzychu, dyrektor naczelny i artystyczny Filharmonii Szczecińskiej. Prowadził również orkiestrę Akademii Muzycznej w Łodzi.

Od 1995 roku jest dyrygentem Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie. Poza pracą w macierzystej instytucji prowadzi ożywioną działalność koncertową. Współpracując z najlepszymi polskimi orkiestrami dokonuje również nagrań radiowych m.in. z WOSPR-em.

Zdobył uznanie publiczności i krytyki w wielu miastach swoimi umiejętnościami, szczególnie zaangażowaniem, muzykalnością i smakiem artystycznym.



IV Koncert Fortepianowy
BOGUSŁAWA SCHAEFFERA
(prawykonanie światowe)

Bogusław Schaeffer, który obchodzi w tym roku 70-lecie urodzin, uprawia sztukę od lat ponad 50. Przez ten czas napisał około 400 kompozycji muzycznych, 40 dramatów, 17 książek teoretycznych poświęconych przede wszystkim nowej muzyce, ale także muzycznej tradycji, wykształcił wielu kompozytorów, występował jako instrumentalista, reżyserował swoje utwory sceniczne. Przez pół wieku ten wybitny kompozytor i dramatopisarz zrobił tyle, że można by obdzielić jego biografią nie jednego, lecz wielu artystów. Schaeffer nadal pracuje bardzo szybko i bardzo dużo: mnoży pomysły, nieustannie poszukuje nowych idei i wciąż nie potrafi poprzestać na małym. Innymi słowy, prowadzi nader ryzykowną grę w czasach, kiedy znacznie rozsądniej - z pragmatycznego punktu widzenia - byłoby za-

dbać o umacnianie na zewnątrz swojej artystycznej pozycji.

Można się zastanawiać, co skłania Schaeffera do podejmowania kolejnych wyzwań artystycznych? Co powoduje, że niemal w każdej nowej kompozycji próbuje on rozwiązać inny problem? Dlaczego czasem rozwija idee, których wykonanie na filharmonicznej estradzie lub teatralnej scenie będzie możliwe dopiero za wiele lat lub na zawsze pozostanie artystyczną utopią? Te pytania nabierają osobnego znaczenia w epoce takiej jak nasza - w czasach, kiedy rzeczywiste uprawianie sztuki stało się luksusem. Używając powszechnie obowiązującego języka handlowej wymiany: nie ma dzisiaj koniunktury na sztukę i obrót jej zasobami przestał się zupełnie opłacać. Nie znaczy to bynajmniej, że nastały ciężkie chwile dla sztuki. Wręcz przeciwnie. W niesprzyjających okolicznościach uprawianiu sztuki poświęcają się zazwyczaj idealisci, a to tylko może oznaczać korzyści dla niej samej.

Schaeffer zawsze starał się uprawiać w muzyce idealizm. Nie poddawał się artystycznym modom, nigdy nie tworzył we współzależności od tzw. artystycznych środowisk, z rzadka pisał na konkretne zamówienie - to wszystko z pewnością nie poprawiało warunków życia kompozytora, ale za to dawało mu dużą swobodę w pracy. Schaeffer dysponował zatem wartością szczególnie cenną - wolnością tworzenia. Kompozytor starał się wciąż poszerzać jej granice. Nie podążał utartymi szlakami, próbował przekraczać już ustalone reguły. Taka filozofia poznawcza połączona z filozofią tworzenia przynosiła bardzo wymierne efekty w postaci kompozycji, które

często miały nowatorski charakter, by wymienić tylko pierwszą na świecie automatyczną kompozycję okresu przedkomputerowego czy partyturę beznutową. Z czasem Schaeffer nadał swojej pracy twórczej bardzo wyrazisty, choć niejednorodny i wewnętrznie złożony, charakter, a nawet przypisał jej swoiste powołanie. Cel tego powołania opiera się na głębokim przeświadczeniu, że sztuka to nieskończony potencjał możliwości, a zadaniem artysty jest tego potencjału jak najpełniejsze wykorzystanie.

Taki wielki potencjał stanowi forma koncertu instrumentalnego. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że koncert instrumentalny oferuje poniekąd więcej możliwości niż utwór symfoniczny. Koncert bowiem stwarza kompozytorowi szansę na eksperymentowanie i tym samym staje się gwarantem ewolucji, bez której nie istniałaby muzyka współczesna i bez której nie byłoby perspektyw na przyszłość w muzyce. Forma koncertu instrumentalnego pozwala na traktowanie solisty w sposób szczególny, ponieważ kreuje on tutaj plan wirtuozowski. W schaefferowskim utworze ten plan podlega nieustannym przeobrażeniom. Orkiestra musi wciąż dostosowywać się do tych metamorfoz, ale równocześnie nie dźwiga ciężaru tworzenia muzyki, jaki przypada w udziale orkiestrze symfonicznej. Między solistą a orkiestrą kameralną rodzi się zatem swoisty dialog teatralny. Dzięki niemu powinna się ujawnić wirtuozeria instrumentalna i orkiestrowa. To zatem wyjątkowa okazja dla muzyków, którzy potrzebują odpowiednio skomponowanej materii muzycznej, aby w pełni ujawnić swój talent i swoje umiejętności.

W ostatnich latach Schaeffer przejawia tendencje do tworzenia w muzyce form monumentalnych. Jego utwory przekraczają zatem „przyzwyczajone” wymiary kompozycji współczesnych, nie mówiąc już o tym, że absolutnie nie podporządkowują się dzisiejszej modzie na pisanie krótkich utworów symfonicznych czy koncertów. Powód takiego postępowania kompozytora jest prosty: jeżeli angażuje się (przede wszystkim w sensie artystycznym, ale także ekonomicznym) olbrzymie orkiestry, to powierzenie im do wykonania krótkiego i zwięzłego utworu staje się bezsensownym. Zazwyczaj kompozytorzy nie wykorzystują twórczo ani części zadysponowanej orkiestry, więc w istocie taką muzykę można by wykonać przy pomocy dużo mniejszego aparatu orkiestrowego. Schaeffer twierdzi, że w wielu współczesnych utworach - począwszy od roku 1900, niemal ten sam efekt wrażeniowy można by osiągnąć, dysponując 56 zamiast 80 instrumentami, 32 zamiast 60 itd. Wreszcie można by doprowadzić redukcję do orkiestry kameralnej, która przy kilkunastuosobowej obsadzie brzmi niemal symfonicznie, a przy okazji koncertów instrumentalnych oferuje to wszystko, czego potrzebuje solowy instrument. Zatem również nową muzyką powinien rządzić sens i ekonomia.

W swoim nowym, *IV Koncercie fortepianowym* Schaeffer posługuje się specyficzną orkiestrą złożoną z fletów, obojów i klarnetów (nie ma w tej grupie fagotów), z mocnej grupy rogów, trąbek i puzonów, z aż czterech perkusyjnych zestawów i harfy, ale z tym wszystkim konkuruje zaledwie 20-osobowa orkiestra smyczkowa, potraktowana solistycznie, dzięki czemu każdy in-

strument ma tutaj coś do powiedzenia. Kompozytor już wiele lat temu zerwał z pisanem na grupowo traktowane smyczki (ostatnim takim utworem był *I Koncert Fortepianowy - Quattro movimenti*, z 1957 r., gdzie Schaeffer podsumowuje zdobycze techniczne i wyrazowe muzyki I połowy naszego stulecia). W *IV Koncercie fortepianowym* każdy instrument traktowany jest solistycznie, ale instrumenty jednorodne łączą się tu najczęściej w duety i kwartety, które w tym przypadku brzmią jak jeden multiinstrument. Kompozytor postępuje tak dlatego, iż w gąszczu stosunkowo dużej orkiestry słuchaczowi trudno jest wyłonić poszczególne linie. Jeśli tych linii jest zbyt wiele, to słuchacz nie może usłyszeć sporej części tego, co dzieje się w orkiestrze. Stąd Schaeffer stosuje od kilkunastu lat ową technikę homogenicznego (z punktu widzenia barwy) traktowania swojej arcypolifonicznej muzyki. Nawet dojrzały słuchacz nie jest w stanie wyodrębnić wielu linii na raz. Trzeba więc umożliwić mu pełny odbiór muzyki, operując grupą instrumentów /mogą to być cztery trąbki czy cztery wiolonczele/ jak jednym multiinstrumentem, na co pozwala odrębna barwa danej grupy. W ten sposób kompozytor tworzy swój bardzo indywidualny styl orkiestrowy, dzisiaj już rozpoznawany jako „styl schaefferowski” - niełatwy do naśladowania, wyrazisty i mimo swej złożoności jasny.

Osobną kategorią dźwiękową jest tutaj solistyczny fortepian. Partia fortepianu jest napisana pod kątem możliwości i efektywności, którą dysponuje sam kompozytor. Fortepian brzmi tu specyficznie, akordy są specjalnie dobrane pod względem ich walorów ekspresyjnych, mogą być

bardzo ostre lub - przeciwnie - arcyłagodne. To samo można powiedzieć o motywach, pasażach krótkich interwencjach: są za każdym razem inne, gdyż kompozytorowi chodzi tu przede wszystkim o rozwinięcie pianistycznej faktury, o pokazanie fortepianu w innym, nowym świetle.

Kompozycja nie była pisana przy fortepianie. Pisanie przy fortepianie sprowadza kompozytora na niewłaściwą drogę - oddala się on z kręgu nowej muzyki. Dzieje się tak głównie za sprawą konwencji, które wyrastają z układu klawiszy, z repertuaru pianistycznego, z jakim dotychczas miało się do czynienia, z typem pomysłowości, która niemal u wszystkich kompozytorów (wyłączając Debussy'ego i Ravela) jest do siebie podobna, nie urozmaicona, a nawet wręcz uboga. Schaeffer stosuje w partii fortepianu specyficzną stenografię. Wychodzi bowiem z założenia, że to interwały, a nie dźwięki kształtują muzykę, często zapisuje tekst w postaci grup interwałowych (notabene o różnej skali ważności). Metodę tę stosuje także prywatnie: woli zapisywać muzykę interwałami niż wyznacznikami wysokości dźwiękowych. Dzięki temu oddala się od znamienego dla nowej muzyki fetysyzmu materiałowego. Od lat 30 typowe dla schaefferowskiej muzyki jest zniesienie wartości wysokości dźwiękowych - tu liczy się bardziej sposób ich wykorzystania, ich gęstość, ich efekt wrażeniowy, ich rezultat fakturalny.

B 16 s. 4

The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system is marked with a 3/4 time signature and a tempo marking 'mp'. It includes staves for the right hand (RH), left hand (LH), and a vocal line (V). The second system is marked with a 9/8 time signature and includes staves for the right hand (RH), left hand (LH), and a vocal line (V). The score is written in ink on a piece of paper with a vertical crease down the middle.

IV Koncert fortepianowy składa się aż z dziewięciu części. Schaeffer dowodzi, że muzyka współczesna nie musi się opierać na jakimś jednym obowiązującym modelu, który notabene tworzy zawsze efekt jednostajności i monotonii. Muzyka współczesna może wykazywać różne aspekty swego temperamentu i ujawniać daleko posuniętą konstruktywność wyrazu, języka i sposobu narracji. Może być poważna, ale też może

przejsć w sferę muzyki lżejszej (co doskonale rozumiał Ravel). Może być ostra i dynamiczna, ale też - przeciwnie - łagodna i „miła dla ucha”. Może być subiektywnie ekspresyjna, ale - dla kontrastu - też obiektywna, pisana jakby z dystansu - może stać się muzyką, z którą kompozytor wcale nie musi się identyfikować.

IV Koncert fortepianowy nie jest zatem koncertem konwencjonalnym, jest swoistą panoramą wyrazowych i technicznych możliwości nowej muzyki. Schaeffer podkreśla stale, że postawił sobie zaszczytne zadanie „wykorzystania nowych środków technicznych dla celów nowej ekspresji”, że chodzi mu o piękno nowej muzyki. W muzyce oddala się zatem od monotonii utworów opartych na jakimś jednym pomysle. Panoramiczność formy wyzwala kompozytora z pęt konwencji, uwalnia go od spełniania banalnych oczekiwań słuchaczy i pozwala mu - jak powiada - na pisanie wielu utworów w jednym utworze.

Część pierwsza - *risoluto, inquieto, delicato, vigoroso* - to typowa schaefferowska autoprezentacja i introdukcja zarazem. Pod koniec tej części kompozytor wprowadza znamiennej innowację, polegającą na tym, że z towarzyszenia są wybrane w dwu wersjach różne instrumenty, a tym samym różny materiał akompaniamentu, dzięki czemu niemal identyczna (w partyturze) muzyka przeistacza się w swój własny kontrast.

Część druga - *con leggerezza, piacevole, misterioso* - jest typową „muzyką dystansu”. Dla jej ożywienia kompozytor umieszcza pod koniec krótką kadencję na fortepian i skrzypce, ujętą swobodnie (*senza misura*), jakby improwizacyjnie.

Część trzecią - *soave, morbido, mistico* - lokuje kompozytor w świecie *pianissimo* (przerwanego na moment przez kontrastową erupcję głośniejszych instrumentów; jest to muzyka oczekiwania, w całości arcysubtelna, badająca koloryt mniej znanych instrumentalnych rejestrów i efektów perkusyjnych.

Część czwarta - *tempestoso* - opiera się niemal w całości na grze instrumentów perkusyjnych i dwóch kontrabasów solowych, którym przeciwstawiona jest wirtuozowska partia solowego fortepianu - muzyka burzliwa, motoryczna, swoisty popis instrumentów perkusyjnych.

Część piątą celowo pozbawioną jest określenia ekspresyjnego. Wyraz tej muzyki - pisanej z wielkim dystansem, który nawiązuje do części drugiej - jeszcze bardziej akcentuje brak ingerencji emocjonalnej kompozytora i autotematyczność samej muzyki. Temat B-A-C-H oraz kadencja na obój i fortepian przybliżają słuchaczowi rodzącą się z samej muzyki atmosferę ekspresyjnego „oddalenia”.

Część szóstą - *melodioso, tranquillo, sorpresa, melodioso* - przenosi nas w świat muzyki bardzo osobistej, w quasi-kadencji (*sorpresa*) - dużo lżejszej, muzyki improwizowanej, bliskiej atmosferze jazzu.

Część siódma - *a ballata, armonioso, contemplativo, drammatico* - wzbogacona kadencją trąbki i fortepianu przebiega zrazu wolno i spokojnie, by - po kadencji - przejść do atmosfery emocjonalnie stężonej, niepokojącej, dramatycznej.

Część ósma - *enfatico, estatico* - wkracza w sferę jeszcze bardziej udratyzowaną. Kompozytor powraca tu do techniki dwuwersyjności, którą poznaliśmy w części pierwszej (instru-

B 16 s.5

mentowi solowemu towarzyszą w tym fragmencie wyłącznie smyczki/ i wypróbowuje harmonikę silnej dysanonsowości, by po dłuższym czasie przejść do muzyki arcyłagodnej i śpiewnej, z którą jaskrawo kontrastuje ostatni, ekstatyczny fragment, antycypujący jakby finał.

Cześć ostatnia, dziewiąta - *cinetico/motore, con passione* - to swoista orgia całej orkiestry, prowadzona niemal w całości przez perkusję, penetrującą przede wszystkim wysokie rejestry, dające soliście okazję do nieprzerwanej agresji wobec orkiestry, z którą dotąd tak zgodnie współdziałał.

Panoramiczność collage'owej formy, wirtuozostwo solistycznie potraktowanej orkiestry, bogaty arsenał instrumentów perkusyjnych (do których przyłącza się często jako instrument również perkusyjny solowy fortepian), bogaty język dźwiękowy i harmoniczny, dyscyplina muzyki opartej na rytmie i - kontrastowo różne - traktowanie muzyki senza misura, przeniesienie operacji kompozycyjnych z jałowego manipulowania wysokościami dźwiękowymi w sferę barwności, bogactwa artykulacyjnego i odrębności faktur, przejrzystości narracji - wszystko to daje utworowi szansę do ukazania atrakcyjności oraz siły nowej muzyki. Umożliwia to również szerokie zademonstrowanie rzemiosła kompozytora, który traktuje tu czas (dość długi) niemal jak teatralną akcję. Jednym słowem kompozytor pokazuje w swym nowym utworze, że muzyka może i powinna być żywa.

Joanna Zając

STANISŁAW MONIUSZKO
Uwertura do opery „Flis”

B16 s.6

Z trzymiesięcznej prawie podróży, którą odbył Moniuszko w 1856, a której trasa wiodła przez Niemcy do Paryża, przywiózł kompozytor ukończone niemal dzieło; jego prapremiera odbyła się 24 IX 1858 w warszawskim Teatrze Wielkim. Była to jednoaktowa opera komiczna *Flis* do libretta S. Bogusławskiego. *Uwertura do „Flisa”* łączy się bezpośrednio z lekką i pogodną akcją opery rozgrywającą się w ciągu kilku godzin na wiślanym brzegu niedaleko Warszawy. Na początku opery witają flisacy z radością koniec burzy. Tę właśnie burzę przedstawił Moniuszko pomysłowo, choć niezbyt groźnie, w *Uwerturze* dość szeroko rozbudowanej w stosunku do rozmiarów opery, dając jeszcze raz świadectwo swych umiejętności swobodnego wykorzystywania barw orkiestralnych.

z „Przewodnika koncertowego”